

إشكالية الفكر والفن

دراسة تطبيقية فى قصيدة أندلسية

أ.د. / صلاح رزق*

«يخذلنا الشعراء أو نخذلهم إذا كنا لا نجد أنفسنا قد تغيرنا بعد قراءة شعرهم. ولا أقصد بالتغير هنا ذلك التغير العابر الذى يولده الغذاء أو النوم والذى لا يلبث أن يزول ونعود بعده إلى حالتنا الأولى، وإنما التغير الدائم فى إمكانياتنا كأفراد نستجيب ونكيف أنفسنا تكييفاً سليماً أو رديئاً حسب جمهرة هائلة من المؤثرات الخارجية»^(١).

تلك مقولة ريتشاردز I.A. Richards وهو بصدد تناول علاقة العلم إجمالاً بالشعر ومكانه منه وأثره عليه. ولما كان إسناد وقوع هذا التغيير - حين يقع - إلى البعد الفكرى أو البعد الفنى فى القصائد التى وفقت إلى بلوغه.. ليس موضع حسم أو اتفاق

* أستاذ الدراسات الأدبية المساعد بكلية دار العلوم - جامعة القاهرة .

(١) إ.أ. ريتشاردز : العلم والشعر - ترجمة د. مصطفى بدوى - مراجع د. سهير القلماوى - مكتبة الأنجلو - الألف كتاب (٢٥٦) .

بين دارسى الأدب ونقاد الشعر، فلقد ظلت إشكالية الفن والفكر فى الإبداع الشعرى جديرة بالنظر والمراجعة كلما مثلت بين أيدينا قصيدة من هذا النوع . ولعل جانباً كبيراً من علة معارضة هذه الإشكالية للمشول بين أيدينا أننا نلاحظ أن بعض القصائد التى استطاعت أن تحتل حيزاً ثابتاً فى ذاكرتنا وتحقق فىنا قدراً من التغير لايجد تبدو مقومات التشكيل الفنى فيها متواضعة فى حين أنها تتضمن قيمة فكرية لافتة . وكذلك تنال مثل هذه المكانة فى نفوسنا قصائد مفعمة بالفكر إلى حد استشعارنا قدراً من جفاف تشكيلها الصورى أو اللغوى . وقلة قليلة من القصائد يتنافس فيها الجانبان ليدفعا بها معاً إلى بلوغ مكانة أسمى على هذا الطريق .

والحقيقة أن صلة الشعر بالفكر والفلسفة صلة قديمة ووثيقة حتى عند الشعراء الذين يُظن أنهم وجدانيون إلى حد بعيد ومن بين كبار الشعراء الرومانسيين، كان كولريديج ذاته فليسوفاً بالمعنى التقنى، ذا طموح ومؤهلات لأبأس بها.. ويجد فى شعر وردزورث أثاراً من «كانت» ، وهناك من يدعى أنه كان تلميذاً مخلصاً لهارتلى عالم النفس . وكان شلى فى البداية متأثراً أعمق التأثر بالفلاسفة الفرنسيين الذين ظهروا فى القرن الثامن عشر^(١) .

لكن القفزة الحضارية والعلمية الكبرى المقترنة بعصر النهضة تجاوزت حدود الاعتدال فى فرط إعجابها وإعلائها للعلم ومنجزاته إلى حد تسمية العصر بعصر العلم «حيث يستطيع الفلاسفة والعلماء تحرى الحقيقة بطريقة منتظمة قوية»^(٢) ومن ثم تعرضت مكانة الشعر آنذاك، وبسبب من هذه الرؤية، لهزة كبيرة حيث أصبح ينظر إليه باعتباره ضرباً من الخرافة غير النافعة التى يعد الانصراف إليها إهمالاً لفرع من فروع الدراسة النافعة^(٣) .

وتستلقت الظاهرة نظر ويليك وزميله أوستن وارين فيلاحظان شيوع امتزاج الفلسفة

(١) رينيه ويليك وأوستن وارين : نظرية الأدب - ترجمة محيى الدين صبحى ص ١٤٥ .

(٢، ٣) ديفيد ديتش : مناهج النقد الأدبى بين النظرية ، والتطبيق - دار صادر سنة ١٩٦٧ ص ٢٠٠ .

والفكر بالأدب والشعر فى سائر الآداب الحديثة ولذا « نجد فى ألمانيا أن التزامل بين الفلسفة والأدب كان وثيقاً جداً فى الأعم الأغلب، وبخاصة أثناء المرحلة الرومانسية.. وفى روسيا عومل دوستيفسكى وتولستوى على الغالب وبكل بساطة معاملة الفلاسفة والمجتهدين فى الدين، بل إن بوشكين قد تم تكييفه لتستنتج منه حكمة مراوغة، وفى أيام الحركة الرمزية ظهرت فى روسيا مدرسة كاملة من «النقاد الميتافيزيقيين» الذين يفسرون الأدب بحدود مواقفهم الفلسفية»^(١).

لكننا حين نلاحظ تلك الملاحظة مع ويليك وزميله .. بل ونسلم بها لا ينسنا هذا حقيقة أن الإبداع الفنى هو عطاء النفس المبدعة فى أنقى لحظات صدقها، ولذا كان مجلى جانبها: العاطفى الوجدانى والعقلى الفكرى معاً، وهذا هو أساس الصلة الوثيقة التى نشأت بين الفن والفلسفة منذ آماذ بعيدة.. لكن لا يمكن أن يتحول إلى مجرد حدس وتأمل أو نظر محض على نحو ما يذهب برجسون وتلامذته، وإنما يظل إرادة حياة، وصنعة أو تكنيك كما لاحظ باير^(٢). وربما كان رد الفعل المثار فى مواجهة هذه النزعة هو أحد الأسباب التى وجهت النقد الحديث والنقاد المعاصرين إلى صرف جل اهتمامهم إلى جانب الصنعة والتكنيك دون البعد الحيوى المتعلق بإرادة الحياة، وتأمل الثمار التى أنضجتها - على نحو متفاوت - تجربة الفنان على امتداد رحلة معاناته الحياة.. ما يبرز على سطحها، وما تنفعل به أعماقها.

ولعل هذا الأمر هو ما دفع ويليك ووارين إلى طرح بعض الأسئلة الهامة التى تريد تجاوز هذه الملاحظة وتكون أكثر جدوى، وذلك مثل: « هل يغدو الشعر أفضل إذا كان فلسفياً بصورة أكبر؟ وهل يمكن أن يحكم على الشعر بحسب قيمة الفلسفة التى يتضمنها أو بحسب درجة التبصر التى يظهرها فى الفلسفة التى يتبناها؟ أم هل يمكن

(١) نظرية الأدب ص ١٤٦.

(٢) راجع: زكريا إبراهيم: مشكلة الفن - مكتبة مصر سنة ١٩٧٩ ص ١٩٠ - ١٩٦.

وله أيضاً: فلسفة الفن فى الفكر المعاصر - دار مصر سنة ١٩٦٦ ص ١٧ وما بعدها.

أن يقاس بمعيار الأصالة الفلسفية ، أو بدرجة تعديله للفكر التقليدي؟^(١) ويستأنس الكاتبان بآراء بعض الشعراء ومواقف أو جهود آخرين من الشعراء و النقد فيضيفان : «لقد فضل إليوت دانتى على شكسبير لأن فلسفة دانتى بدت له أصح من فلسفة شكسبير . فى حين أن الفيلسوف الألماني هرمان غلوكنر قال إن الشعر والفلسفة لم يتباعدا أكثر مما تباعدا لدى دانتى لأن دانتى استولى على نظام متعم فلم يغير فيه شيئا»^(٢) .

و استنادا إلى ذلك يقرران أن «التزامن الحق بين الفلسفة و الشعر إنما يقع حين يوجد شعراء مفكرون مثل أمبادوقليس فى عصر ما قبل سقراط فى اليونان ، أو خلال عصر النهضة حين كتب فيثينو أو جيوردانو يدونو شعرا و فلسفة شعرية ، وشعرا فلسفيا، وأخيرا فى ألمانيا عندما كان جوته شاعرا و فيلسوفا أصيلا فى وقت معا»^(٣) .

و من الطبيعى أن تستثير مثل هذه الحالات و غيرها السؤال التالى : «هل تكون هذه المقاييس الفلسفية التى من هذا النوع معيارا للنقد الأدبى ؟»^(٤) .

لا شك أن هذا السؤال ، والأسئلة السابقة تدل على حيوية القضية وخصوصية الحوار الدائر من حولها . وأعتقد أن تناولا مجديا وموجزا للمشكلة يمكن أن يتم من خلال عدة نقاط محددة هى :

تحديد مفهوم البعد الفكرى الفلسفى العلمى .

تحديد مجال قضايا الفكر الإنسانى العام .

محاولة تحديد فنية الفن و مقوماتها و مناط تجليها فى الإبداع .

(١) نظرية الأدب ص ١٤٧ .

(٢) يشيران هنا إلى كتاب هرمان غلوكنر : الفلسفة والقول الشعرى الصادر سنة ١٩٢٠ .

(٣) نظرية الأدب نفس الصفحة .

(٤) السابق ص ١٤٧ .

تحديد المدخل النقدي الملائم فى ضوء تبين ما سبق .

لا بد من التفريق بين قضايا العلم و الفلسفة بمفهومهما الاصطلاحي الذى تخدم فى ضوءه مجالات الدراسة وتعد شأن المتخصصين فى فروع العلم و الفلسفة من جانب ، و المسائل أو المشكلات الفكرية التى تحمل الطابع الإنسانى العام ، و يمكن القول إنها تشكل هما شعبيا يورق ذوى الثقافة المتواضعة و البصر المستنير نسبيا ، و تحتل حيزا من تفكيرهم ، و يشكل المرء لنفسه تجاهها موقفا ، وتلك هى التى «لم يكن الشاعر إزاءها ، بحسب تعبير مدنى، سوى (الفيلسوف الشعبى بحق و حقيقى)»^(١) . و لاشك أن المجال الأول ليس مغلقا تماما فى وجه الشاعر ، و لكن الغالب أنه إذا ولجه - مختارا بالطبع - و عالج مسأله و قدم رؤيته لها شعرا بدا فيلسوفا أكثر منه شاعرا .. لا لنقص فى مقومات الشاعرية ، بل لأن الجانب الأكبر من ماهية القصيدة التى يدعها من هذا النوع لا يستثير الكثرة من المتلقين و لا يشكل منطقة جذب تغريهم بمعاناة الاقتراب المناسب للقصيدة . هذا بخلاف المنطقة الأخرى التى يحتل البعد الفكرى - بالمفهوم العام ، وهو مفهوم سام و قضاياها جدية بالتأمل و المعالجة - مكانه منها فيجد استجابة كبيرة عند مساحة واسعة من المتلقين .

أما مسألة فنية الفن ، فتشير الرؤية العامة لكل الفنون - دون الدخول فى تفاصيل عديدة معقدة تستخدم فيها مصطلحات أكثر تعقيدا - إلى أنها وثيقة الارتباط بالكيفية التى يمارس بها المبدع مهارته فى التعامل مع الأداة أو الأدوات التى يتشكل منها فنه .. و هذا ما يحرص إ.أ. ريتشاردز على التنبيه إليه - فيما يتعلق بالشعر خاصة - مع حرصه على مكانة الفكر فيه أيضا دون خلل حين قال : « يجب أن نتساءل أولا لماذا يتحتم علينا فى قراءتنا للشعر أن نعطى لكل لفظة جرسها و بنيتها الكاملين المتخيلين ؟ ما الذى نقصده بقولنا إن الشاعر يعمل بهذا الجرس وهذه البنية ؟ الجواب هو إنه حتى قبل أن نفهم الألفاظ فهما عقليا و قبل أن نكون الأفكار التى تحدثها هذه الألفاظ و نتابعها

(١) السابق ص ١٤٩ .

نجد أن حركة الألفاظ و جرسها تؤثران تأثيرا عميقا مباشرا فى نزعاتنا ،^(١) ثم يضيف قائلا: «و فى كل الشعر تقريبا نجد أن جرس الألفاظ و بنيتها - أى ما نسميه عادة بـ «شكل» القصيدة مفرقين بينة و بين «محتواها» - هما اللذان يبدآن فى التأثير وعملية التأثير هذه تعمل بدورها بطريق غير مباشر فى المعانى التى تفهم من الألفاظ . بل إن المدلول المباشر لمعظم الألفاظ - وخاصة فى الشعر - مدلول مفعم بالالتباس ، فنحن نستطيع أن نفهم منها متى شئنا مدلولات شتى . والمدلول الذى نشاء أن نختاره هو المدلول الذى يوافق الواقع التى ولدها «شكل الشعر فىنا»^(٢) ولعل هذا هو المتحكم الأول فى تحديد المدخل النقدى للمالام لدراسة الشعر، و لعله كذلك هو السبب فى أن معظم جهود النقاد المعاصرين منصرف - كما سبق أن أشرنا- إلى قضايا الصنعة والتكنيك .

لكن المسألة لم تحسم بهذه البساطة ، فكثير من القصائد التى تبرز فيها مهارة الصنعة وبراعة التكنيك جلية واضحة لم تنل شيئا من التقدير وأسقطتها ذاكرة التاريخ الأدبى سريعا . وثمة قصائد أخرى لم يتوفر لها من مقومات الشعرية فيما يتعلق بالصنعة أو التكنيك إلا الحد الأدنى ، و مع ذلك نالت حظا كبيرا من التقدير والخلود .. فلا بد أن هناك عوامل أخرى تكمن فى بنية هذه و تلك كانت عنصرا مؤثرا فى المال الذى آل إليه أمرها .

إن «أكن تيت» - أحد رواد مدرسة النقد الجديد - يقول : «إن الأديب مسئول عن رعاية حق شاعريته ، مسئول عن التمكن من اللغة بحيث لا تعجز فى يده عن استيعاب الحقائق التى يحملها إليه وعيه»^(٣) هناك إذن عمليات بيولوجية معقدة - شعورية ولا شعورية .. عقلية ووجدانية نزوعية - تتكاتف جميعا من أجل تحقيق قدر حتمى من ترويض اللغة حتى تكتسب فنيته فى العمل الفنى . ولقد عنى ريتشاردز

(١) العلم والشعر ص ٢٧ - ٢٨ .

(٢) السابق ص ٢٩ .

(٣) عثمان نويه - خيرة الأدب فى عصر العلم - القاهرة ، سنة ١٩٦٩ ، ص ٦٦ ،

باستقصاء جانب هام من هذه العملية و هو بصدد بيان أن هذا العنصر المتمم لشاعرية الشعر إذا ما تحققت له مهارات الصنعة و التشكيل هو العنصر الفكرى أو العقلى العلمى؛ حيث يرى أن هذا البعد الفكرى يحتل فى الشعر مكانة هامة .. غير أنه لا يعد العامل الأولي ، و لا يقدم من خلال الاستخدام العلمى المنطقى للغة تقديمًا محضًا أو خالصًا مجردًا ، وإنما يقدم من خلال تجربة الشاعر المبدع الذى لا يختار الألفاظ أو أدوات التشكيل الفاعل فى تحقيق تميز الصنعة و التكنيك لأنها « تمثل سلسلة من الأفكار يهتم بتوصيلها هى فى ذاتها ... وإنما هو يستخدم هذه الألفاظ لأن النزعات التى يثيرها الوضع الذى يوجد فيه الشاعر تتألف على إيجاد هذه الصورة دون غيرها فى وعيه كوسيلة لتنظيم التجربة التى يعبر عنها بأسرها و للسيطرة عليها . فالتجربة فى ذاتها ، أى أمواج الدوافع التى تندفع خلال العقل ، هى التى تأتى بهذه الألفاظ و تعتمدها . فالألفاظ إذن تمثل التجربة نفسها .. لا أى ضرب من الإدراكات والأفكار ، وإن كان القارئ ، الذى لا يتناول الشعر على النحو السليم ، يرى فيها مجرد سلسلة من الملاحظات عن أشياء أخرى ، أما القارئ السليم فتحدث الألفاظ فى عقله تفاعلاً مشابهاً فى النزعات ، وتضعه برهة فى نفس الوضع الذى وجد فيه الشاعر ، و تؤدى به إلى نفس الاستجابة ، وليس مصدرها العادات الكلامية أو الرغبة فى التأثير أو التصنيع أو التقليد أو غير ذلك من المحاولات النائية التى تحول بين معظم الناس وبين إنتاج شعر جيد» (١) .

المسألة إذن شديدة التعقيد .. نزعات نفسية تنشأ و تتراكم وتبلور عبر رحلة طويلة من خبرات وعلاقات ومسيرة حياة لا تكف عن فاعلية الحركة .. تتألف فيما بينها متخذة صورة شكلية محددة ، وتأخذ مسارها إلى العقل الذى يتحول إلى تركيب منظم من النزعات ، ثم تستثيرها تجربة معينة ، فتحدث عملية تفاعل عجيبة تتجمع فيها الدوافع بطريقة خاصة فى عقل الشاعر متخذة بنية شكلية تلائمها مستغلة فى ذلك كل

(١) العلم والشعر ص ٣٢ .

عناصر التجربة و قرائنها ، والحساسية الذاتية الخاصة للمبدع ، ورصيده الفردى من مهارات الصنعة و التشكيل و الخبرات اللغوية و الثقافية ...

و الخلاصة أن الفكر العميق لا يستقل بإنتاج شعر عظيم ، كما أن مهارات الصنعة و التكنيك لا تنتج سوى الأعيب جوفاء ؛ فلا يبقى مقياسا لتمييز الشعر وأصالة الشاعرية سوى مدى التوفيق فى تحقيق التوازن بين العنصرين و ما ينضوى تحتها من جزئيات عديدة مشكلة لهيئتهما الكلية .. أو لنقل إن تجاوز هذه الإشكالية رهن بمدى التوفيق فى المزج بين الوعى بالذات و الوعى بالفن .. ذلك التوفيق الذى لا يمكن أن يكون ثمرة عملية عقلية محسوبة الخطى والأبعاد والملامح ، ولكنه ثمرة دقة الاستبطان لرؤية الذات الصادقة التى أنتجها طول المعاشة الناضجة للهموم الفكرية الإنسانية المؤثرة للذات من جهة و الحساسية اللغوية المتميزة .. أو توهج المقدرة الفنية من جهة أخرى .

ويمكن القول إنه كلما كان البعد الفكرى إنسانيا شاملا ناضجا يحمل بصمات رؤية سوية صادقة ، وعقل ذى مقدرة متميزة على تنظيم نزعات المبدع - صاحب التجربة - وواتته مقدرة فنية لا يشوبها عجز أو قصور ؛ كانت الثمرة حتما عملا عظيما . وكلما حال دون بلوغ التوازن بين هذا وذاك شىء ؛ كانت النتيجة دون ذلك . ولكن يبدو أن المداخل النقدية المنهجية المعاصرة أكثر تسامحا مع الشعر فيما يتعلق بالجانب الأول ، وأكثر احتفاءً بالجانب الآخر ... فى حين أن الذوق الانطباعى العام - حتى عند المشتغلين بالنقد - يبدو ، على العكس من ذلك ، أكثر تقديرا للجانب الأول وأكثر تسامحا مع أمور الصنعة والتكنيك .

والقصيدة التى نقدمها فى هذه الدراسة واحدة من القصائد التى نرى - فى ضوء إمعان النظر فى تأملها والاجتهاد فى تحليلها - أنها تجسيد فعلى لتحقيق التوازن بين قيم الفكر وقيم الفن على نحو تعدد معه نموذجا لحل هذه الإشكالية الجادة حلا مقنعا ومرضيا. وهى بائية ابن خفاجة الأندلسى التى يقول فيها ^(١) :

(١) ديوان ابن خفاجة طبعة د. سيد غازى ص ٢١٥ - ٢١٧ . وطبعة بيروت ص ٤٢ - ٤٤ .

بعميشك هل تدري أهوج الجنائب
فمالحت فى أولى المشارق كوكباً
وحيداً تهادانى الفيافى فأجتلى
ولاجار إلا من حسام مصمم
ولا أنس إلا أن أضاحك ساعة
بليل إذا ما قلت قد باد فانقضى
سحبت الدياجى فيه سود ذوائب
فمزقت جيب الليل عن شخص أطلس
رأيت به قطعاً من الفجر أغبشا
وأرعن طمّاح الذؤابة باذخ
يسد مهب الريح عن كل وجهة
وقور على ظهر الفلاة كأنه
يلوث عليه الغيم سود عمائم
أصخت إليه وهو أخرس صامت
وقال ألا كم كنت ملجأ فائك
وكم مربى من مدلج وموؤب
ولاطم من نكب الرياح معاطفى
فما كان إلا أن طوتهم يد الردى
فما خفق أبكى غير رجفة أضلع
وما غيض السلوان دمعى وإنما
فحتى متى أبقى ويظعن صاحب
وحتى متى أرعى الكواكب ساهرا
فرحماك يا مولاي دعوة ضارع
فأسمعنى من وعظه كل عبدة
فسلى بما أبكى وسرى بما شجا
وقلت وقد نكبت عنه لطيفة

تخب برحلى أم ظهور النجائب
فأشرقت حتى جبت أخرى المغارب
وجوه المنايا فى قناع الغياهب
ولادار إلا فى قتود الركائب
ثغور الأمانى فى وجوه المطالب
تكشف عن وعد من الظن كاذب
لأعتنق الآمال بيض ترائب
تطلع وضاح المضاحك قاطب
تأمل عن نجم توقد ثاقب
يطاول أعنان السماء بغارب
ويزحم ليلاً شبهه بالمناكب
طوال الليالى مطرق فى العواقب
لهامن وميض البرق حمر ذوائب
فحدثنى ليل السرى بالعجائب
وموطن أواه تبتل تائب
وقال بظلى من مطى وراكب
وزاحم من خضر البحار جوائب
وطارت بهم ريح النوى والنوائب
ولا نوح ورقى غير صرخة نادب
نزفت دموعى فى فراق الأصحاب
أودع منه راحلاً غير آيب
فمن طالع أخرى الليالى وغارب
يمد إلى نعماك راحة راغب
يترجمها عنه لسان التجارب
وكان على ليل السرى خير صاحب
سلام فإننا من مقيم وذاهب

ولد ابن خفاجة - أبو إسحاق إبراهيم بن أبي الفتح - منتصف القرن الخامس في شرقي الأندلس ، ومات سنة ٥٣٣هـ عن عمر يجاوز الثمانين . ومعنى هذا أنه وعى تراث الشعر العربي في المشرق العربي ، وتربى على روائعه ؛ ذلك أن الاتصال الأدبي بين مشرق الدولة الإسلامية ومغربها كان أكثر ما يكون فعالية وحيوية في تلك الفترة حتى ليروى أن ديوان المتنبي نقل إلى الأندلس في حياته ، وأن كتاب الأغاني كان ينقل فور نسخه مجلداً مجلداً . وكان تأثير الأدب المشرقي على المشتغلين بالأدب وشذاته من أهل الأندلس بين الملامح غير محدود حتى عند الحريصين - بوعى وقصد - على تأكيد الهوية الذاتية لأهل الأندلس .

وكان الأعم الأغلب في القصيدة المشرقية ، وما يسايرها من إبداع شعراء الأندلس أن تبدأ بمقدمة تطول حيناً وتقصر أحياناً ، وتتنوع مادتها في كل الأحيان .. يستوى في ذلك شعر المحدثين وشعر المحافظين ، لا يخرج عن ذلك إلا ما نهر أو كان من المقطعات القصيرة . ولذا تستثير بداية هذه القصيدة الالتفات وتستوجب التوقف والتساؤل.

البعد الذاتي وشارات الأصالة

تبدأ القصيدة بقسم لمخاطب غير محدد .. ثم سؤال يكشف عن حيرة في تفسير حدث مطرد الوقوع ، وتأويل دلالة من شأنها أن تكشف عن غاية مسار لا تكاد تتوقف حركته الدافعة ، ويستخدم في التساؤل الحرف الذى يعد - لدى النحاة - الأداة الأصلية في الاستفهام . والبداية على هذا النحو تعنى الدخول بقوة في صلب الموضوع ، وتكشف الوحدات المكونة لها عن مدى هيمنة قضية ذلك الموضوع على عقل الشاعر ووجدانه على نحو صرفه عن كل أنماط المقدمات التى قد يدفع إليها مجاراة لتقليد ما ، أو الحرص على استعراض مهارات فنية ربما لا تكون موضع إنكار . ويأتى تصدير القسم وتعميم المخاطب الذى قد يكون الشاعر ذاته أو كل متلق يشاركه إنسانيته وتجربة الحياة

وفاعلية العقل ، أبرز الدلائل الكاشفة عن تلك الهيمنة ، والمؤسسة لإطار الاستفهام ، والمشكلة لمقومات الحيرة . والسؤال يتكئ على الفعل « تدرى » الذى تعنى دلالة المعرفة الحققة ، وتشهد صيغته بفسوخ الحال ويقين المستقبل . والدراية المنشودة ليست الدراية بحدث معين أو واقعة محددة ، فالحدث مائل يدل عليه الفعل « تخب » ومتعلقه « برحلى » ، والفعل يشير أيضا إلى اطراد الحدث فى الجال والاستقبال استمداً من الصيغة ، وتشير دلالة إلى حركة ذات طبيعة خاصة تقوم أساساً على تلاحق الحركة والسكون ، وهذه الحركة فاعلة بأطراد فى الرحل الذى يعنى - فى تأسيس الرؤية التفسيرية - الذات ومقومات الحياة عبر رحلته - والرحلة دوماً حركة من نقطة ابتداء تجاه غاية منشودة يحوطها حذر ومجازفة ، ويقودها استشراف وتطلع وآمال ، وتكتنفها مخاوف ومحاذير . وثمة اجتهد من جانب السائل على طريق التأويل والتفسير انتهى إلى حصر الفاعل فى أحد أمرين : « هوج الجنائب » و« ظهور الجنائب » ولكن يقصر هذا الاجتهد عن حسم العلة أو إسناد الفعل إلى أيهما ؛ فتعتمد الحيرة بقوة فى نفسه على نحو يلجئه إلى هذا السؤال كما تزداد لدينا قيمة الفعل المتخير للسؤال .. فعل الدراية ، وليس عموم المعرفة ؛ فالدراية مطلب العالم المجتهد بعد طول تأمل وملاحظة واستنتاج يحقق رضا نسبياً أو كلياً ، أو يزيد المسألة تأججاً فى النفس والحاحاً . وأما المعرفة فقد ترضى المستشرف الناظر فى أفق رحب ، أو خالى الذهن أصلاً .

ويبقى أن نستبين ملامح الطرفين اللذين حصر الشاعر فيهما علة الفعل ، فنستبين بذلك دواعى الحيرة وأبعادها . الاستفهام بالهمزة يحدد الدائرة بعد حصر طرفى الحيرة ، وكأنه يضعهما داخل دائرة مجهرية نتبين فيها رياح الجنوب الهوجاء فى مقابل حركة اهتزاز الإبل النجيبة . إن خبيب الرحل فوق ظهور الإبل النجيبة أمر مألوف وواضح ، ولا يتشكك فى وقوعه إن وقع ، ولكن ظاهريته لا تكفى سبيل إقناع بأنه علة حقيقية للفعل .. وهنا يكتسب الفعل دلالة أعمق يتجاوز حتماً دلالة الظاهرية . ونرتد إلى الرياح الجنوبية الهوجاء فى محاولة لتبين الكيفية التى يمكن أن تحرك بها الرحل ، فنذكر أن

هذا لا يكون إلا إذا شمل فعل الخيب الرجل وما فوقه وما دونه .. أى الذات المطلية التى يمكن تعميمها هنا فتكون الناقة والجواد والباخرة والطائرة والطريق ... أى عموم الحركة المطردة التى تقع حتى حين يكون المرء نائما ، ولا تصدق الدلالة بهذا المفهوم إلا على حركة الحياة التى لا تتوقف ، ويكون التساؤل عن نصيب السائل من هذه الحركة باعتباره منفعلا بها لا فاعلاً مؤثراً فيها .

نخلص من ذلك إلى أن القيمة الفكرية التى يطرحها مطلع القصيدة تتمثل فى أن الشاعر خاض تجربة تأمل عميق يستبطن فيها فلسفة الحياة التى لا تكف عن الحركة ، ولا يملك الفرد أن يعزل نفسه بعيداً عن صخبها ، ويأنس إلى ركن من الدعة والراحة ركين . ولقد أجهد نفسه ، وأعمل فكره كى يصل إلى استكناه الدوافع والمثيرات الحقيقية الكامنة وراء تلك الفلسفة .. هل هى ما يتبدى للمرء ظاهراً من موجبات العيش ولوازم الحياة وطموحات الأفراد وأطماع الجماعات ؟ .. أم أن هناك ناموساً أعمق وأشمل يضبط حركة الحياة ويوجه وحداتها الجزئية مهما دقت ، ووحداتها الكلية مهما عظمت ؟ ولا يرضى فى تبين تلك الحقيقة بالمعرفة الشمولية التى يغلب وصفها بالسطحية ، ولكنه ينشد « الدراية » ، وينشدها عند كل أحد .. كل مخاطب يشاركه الهموم الفكرية التى ينبغى أن تشغل كل ذى بصر .. يرى ويعقل ويحيا حركة الحياة . والشاعر لا يقدم أى حل فى هذه المرحلة الأولى ، ولكنه يؤسس أبعاد المشكلة ، ويشير - فى إيجاز وإجمال يزيده تفصيلاً بعد قليل - إلى دوره الإيجابى المرحلى فى تناولها ، ويحدد الدور الإيجابى الهام المراد من ينشد إسهامه فى مواجهة القضية وحلها .

وقبل أن نتقل إلى تفصيل ذلك الدور الإيجابى الذى نهض به الشاعر فى مواجهة هذه القضية ، وبدا معترساً بها فخوراً .. ينبغى أن نتوقف أمام البعد الفنى الذى يحفظ للشعر شاعريته وهو يقتحم هذه المنطقة العقلية المعقدة ؛ فنلاحظ علو مؤشر الانفعال الذى تجسد فى المقدمات إلى المواجهة المباشرة ، ثم دلالات القسم وتعميم الخطاب .. ثم اختيار العيش خاصة ، مقسماً به ، ولا يخفى الفرق بين العيش والعمر والحياة ، ذلك

الفرق الذى يظهر أجلى وأوضح فى مثل تعبيراتنا : فلان يعيش حياته طولا وعرضا ، أو فلان .. إنه عائش ، أو فلان يعيش والسلام ، أو فى تساؤل الغاضب : هل هذا عيش أو « عيشة » . ثم قيمة اختيار هل والهمزة بالذات فى صوغ الأسئلة ، واختيار مادة الدراية فى الحدث المنشود ، ومادة الخب فى الحدث القائم والمسئول عن علته الحقيقية ، ودور صيغة المضارعية فى الحالين .. ثم منطقية الموازنة والتقابل فى ختام الشطرين بهوج الجنائب وظهور النجائب ، وأثر الجناس فى إيقاع الإيهام بالقرب بين المتباعدين . وإذا تبينا القيمة الفنية لذلك أدركنا ، منذ البدء ، مدى اجتدال البعد الفنى بالبعد الفكرى فى المعالجة الشعرية للقضية العقلية الإنسانية ، وخامرنا السؤال : هل يمكن أن يكون سمو أحدهما علة لسمو الآخر ؟ أو هل كان جلال الموضوع فاعلا فى استدعاء جلال التشكيل ؟ وأوشك أن ينتفى عن ذهننا تماما مظنة أن يكون عمق الفكر سببا فى جفاف التشكيل وفقر الشعر وشحوب جماليات اللغة .

لكن ينبغى ألا نفرط فى تلك الحماسة خلال هذه المرحلة المبكرة من التناول ؛ فلم تجاوز وقتنا بيت المطلع ، ومن المحتمل أن تهتز قناعتنا تلك عندما نواصل العمل فى النص أو ننتهى منه .. غير أنه من الوارد أيضا أن نجد مزيدا من مقومات دعم هذه القناعات .

صعوبات ومواجهة :

تكشف الأبيات (٢ - ٦) عن الملامح التفصيلية الأولى - وليس كافة الملامح - للمحاولة التى أخلص لها الشاعر على طريق مواجهة القضية التى تلح عليه ، قضية البحث عن الحقيقة التى يبلغ بها حالا من السكينة لا السكون ، وهى محاولة أقرب إلى المجازفة الخطرة .. ولا بأس ؛ فالعلم - كما قيل - هو فى الأصل مجازفة .

يأتى التعبير (فمالحت) .. ليؤكد معنى الفورية فى الحديث المبادر به من قبل الذات الإيجابية ، وكأنه يقول : فأنا من جانبى لم أقصر فى صدق المحاولة ، والاحتشاد لها ، وتحقيق قدر هام من نتائجها ؛ إذ لم أكد ألوح « فى أولى المشارق كوكبا » .. هو

« لاح » عن بعد وفى دقة (كوكباً) وخصيصة الكوكب اتصال السير بلا توقف فى مدار محسوب . والمشارك - بصيغة الجمع - تتعدد ، وهو ينطلق من « أولها » فى مسار جاد ودائب ومحسوب . وربما كان البعد الثانوى المقرون بالكوكب ، وهو بعد الارتفاع الذى يتيح شمول النظرة ، والتسامى الذى يرتفع عن الجزئيات الفرعية يتجاوز ثانويته هنا ليضاف إلى البعد الأصيل ، بعد مواصلة السير نحو غاية سامية وغير مسار محسوب بدقة . (فأشرقت) تأكيد معنى الفورية والموالة وتحديد الوجهة ، وما يكمن وراء ذلك من طبيعة الدافع والمثير . (حتى جبت أخرى المغارب) إن حتى تعنى -لغويا- بلوغ الغاية بعد معاناة صعوبة المسار ، والفعل (جاب) المسند إلى الذات هنا يعنى تكرار التردد المعين على التأمل ودقة التبين .. لا الوصول العابر أو المرور السريع الذى قد توحى به حدة الانطلاق ومعنى الفورية المفهوم مما سبق . والغاية هنا (أخرى المغارب) ، أى النقطة الأخيرة فى مغارب متعددة .

إن الشاعر يبدو حريصا - ومن خلال توظيف معنى الانتقاء الدقيق للوحدات الجزئية المكونة لنسيج البنية الكلية للبيت - على نفى المتبادر وتثبيت الأعمق ، ثم ألا يستثير صوغ البيت على هذا النحو وتأمل معناه فكرة يعضاوية الأرض ؟ إن التوجه إلى المشرق بدءاً من النقطة الأولى .. والنقطة التى تم الوصول إليها هى آخر نقطة فى المغرب ، ولا يتم بلوغ الغاية مع وجود فاصل لا يشمل مسار الرحلة .. فما معنى هذا ؟

ثم إن الشاعر - على المستوى العلمى - استوفى مرحلة الاستقراء الشامل والملاحظة والتأمل على أفضل نحو ممكن . لكن إذا طال أمد الملاحظة ، وكثرت الظواهر الخاضعة للاستقراء ؛ فإن مظنة فوات جزء من عناصر الظاهرة أمر وارد ، ولكن الشاعر يحرص على نفى ذلك من خلال بيان الكيفية التى انتزع بها نفسه من كل شاغل آخر فى الأبيات التالية حين يطنب فى بيان حاله قائلاً :

وحيداً تهادانى الفيافى فأجتلى وجوه المنايا فى قناع الغياهب

لنلاحظ الرنين الذى يحدثه تنوين الحال « وحيداً » ودور صيغة المبالغة مضافاً إلى

ذلك الرنين ، مجسداً لترددات صدى الحركة فى فضاء الكون الملبس للراحل فى امتداد فضاءات الفيافى . ثم تتابع الحال جملة ، « نهادانى الفيافى » .. لقد تحول الشاعر -الفاعل- إلى معمول لعناصر المجهل التى يخوضها فى رحلة البحث عن الحقيقة .. ومعنى الإهداء والهدية مائل فى الفعل المتخير ، وهو معنى مقرون بإعزاز مادة الإهداء وإعزاز المناسبة ، والأمر شبيه بما يحسه الواحد منا حين يلتقى بطالب علم جاد وصادق الاحتشاد ، فيعتر به ويسعد بتقديمه إلى زملائه وتعريفه بهم وطرح قضيتهم عليهم . وثمة مخاطر واقعة تكفى لأن تثنى كل ذى العزم عن عزمه ماثلة فى قوله « فأجتلى وجوه المنايا فى قناع الغياهب » . إن الفعل يحمل معنى وضوح البيان وجلاته ، وانتفاء اللبس عنه ، فلا تسرع ولا خديعة فى استكشاف المخاطر ، ولا أثر لتردد داخلى أو فتور ظاهرى ، واجتلى الوجوه الصريحة لألوان متعددة من المهالك ، لا يسترها إلا أسداف الليل ، وأى ليل ؟ لايمكن - بالطبع - أن يكون الليل المعهود وظلمته المعروفة .. فما أيسر الاجترار على الليل والتغلب على ظلمته ! ولكنها الحجب المتكاثفة المتتابعة التى تتخفى وراءها كل حقيقة جوهرية ؛ لتعز على الكثرة من طالبيها ، ولا تمنح نفسها إلا لندرة ممن يعرفون سبل التضحية لأجلها ، ويغفلون قيمتها ولا يضمنون من أجلها بشيء . ليس هذا فحسب ، وإنما يكمل الصورة قوله :

ولا جاد إلا من حسام مصمم . ولا دار إلا فى قنود الركائب

يواصل الشاعر بيان الحال ، فينفى الوحدة - اعتماداً على الأفراد والتتكير - فى صيغة « جار » و« دار » ، فينتفى بذلك مقومات الأمن والصحة فى الأولى ، والدعة والاستقرار فى الأخرى ، غير أنه يستثنى « الحسام المصمم » ، وهو وصف يجاوز خصوصية السيف إلى كل أداة فاعلة فى بابها ، فتكون الأدوات المناسبة هى الحارس والجار البديل ، وتكون « القنود » - لا الرحل - وهى الأجدر بتأكيد معنى الوعورة والمعاناة .. رمز الرحلة المتواصلة ، على قلب أحوالها ، استمداداً من صيغة الجمع فيها ، وفى الركائب التى تضاف إليها - هى البديل عن الاستقرار والدعة ، وهذا شأن العلماء الجادين المهمومين بقضاياهم همّاً حقيقياً لا فكاً منه إلا بمواجهته ...

ولا أنس إلا أن أضاحك ساعة ثغور الأمانى فى وجوه المطالب

ما زال الشاعر يواصل بث هموم المعاناة الجادة التى عاناها فى رحلة استجلاء الحقيقة ؛ فينفى جنس « الأنس » لا يستثنى من ذلك إلا تكلف المضاحكة من جانبه حيناً لـ « ثغور الأمانى » ... وما أكثر الأمانى التى لا وجود لها إلا فى الذهن أو الخيلة ، وكيف تتراءى ثغور غير الموجود ؟ ثم كيف ترسم البسمة التى استشرناها على الثغور المتصورة فى الأمانى التى لا وجود لها فى عالم الواقع ؟ ثم إن الأمانى ذات الثغور تمثل حيزاً فى وجوه المطالب . إن المطالب تفرض نفسها بالحاح ، وتستمد قوتها من الواقع وضراوته .. وهنا يبدو الشاعر أشد ما يكن وعياً بالحالة التى وضع نفسه فيها راضياً ، إذ نفى عن عالمه الأنس - كل الأنس - إلا ما لا يحسب منه فى شئ .. بل قد يزيد الحال وحشة ، وهو مبادرة الشاعر - للحظة من اللحظات - الثغور المتهمة فى الأمانى المؤلمة التى تظهر - على استحياء - على حيز من الوجوه الجهمة للمطالب الملحة بشئ من المضاحكة التى قد لا يخفى تكلفها أو افتعالها .

ويكتمل بيان الحال العصبية التى ارتضاها الشاعر لنفسه قربانا للحقيقة بتحديد البعد الزمنى والحركة النفسية الكاشفة عن علاقة خاصة بهذا الزمن . والزمن هنا يتمثل فى قوله « بليل » .. قد يكون المعقول - من منظور عرفية التركيب النحوى - أن يتعلق الجار والمجرور بالفعل « أضاحك » فى البيت السابق . ولا يمكن أن يقصد بالليل هنا الزمن الفعلى أو الدلالة العرفية ، وإنما موجبات السياق تقودنا إلى أن المقصود به عقبات الرحلة العلمية فى معالجة قضية الدراية بفلسفة الحياة وغاية الرحلة المنشودة من خوض غمارها .

وشأن كل رحلات البحث العلمى لا يكاد المرء يجاوز بعض مصاعبها حتى تظهر له مصاعب أخرى ، ولا يكاد يحل بعض مشاكلها حتى يستبين أن الحلول قد اجتلبت فى ركايبها مشاكل جديدة تستوجب الحل ، وكأنه مسار لا نهاية له أو ليل لا آخر له . وأما الموقف النفسى فيكشف عن توق شديد إلى مطالعة الحقيقة الجلية مطالعة الصباح

المشرق بعد ليل مدلهم « إذا ما قلت » -- ولنلاحظ إحياءات التكرار التى تطرحها بنية التركيب « قد باد فانتمضى » شبهة التحقق المستفادة من دلالة « قد » ومظنة التمام والخلاص فى صيغة الفعل « باد » ودلالته ، وترتيب النتيجة استمدادا من خصوصية حرف العطف ، واشتمال النتيجة على معنى الانعتاق من جثوم المشكلة ، والبهجة يبلوغ الغاية .. آمال رائعة تصطدم بصخرة الواقع إذ « تكشف عن وعد من الظن كاذب » ، ولا يخفى تعدد التصوير البطيء من خلال صيغة الفعل ، والإحساس بالخيبة والإحباط مجسدين فى ضالة المتكشف ، ووصفه بالكذب ، ورده إلى دائرة الظن .

هل يمكن للمرء أن يصف مدى توقه للحقيقة ، وإصراره على بلوغها ، وطبيعة العقبات الصارفة له عن غايته ؛ فيصل من ذلك إلى ما وصل إليه الشاعر مهما بلغت كلماته من صرامة علمية ودقة موضوعية ؟ فإذا أضفنا إلى ذلك البعد الفنى الذى عرضنا بعض إشاراته من التناول السابق ، ونضيف إليه هنا ما تكتمل به ملامحه اتضحت لنا قيمة هذا العمل فى مرحلته الأولى ، وعمق أسس النتيجة التى ننشدها ماثلة فى استيضاح طبيعة العلاقة بين الفن والفكر . إن تصدير الشاعر البيت الثانى بالفعلين «فمالحت» و«أشرقت» يؤسس لأبعاد علاقة التقابل بين الابتداء والانتهاء ... بين المسار والمآل .. تلك العلاقة التى تستند فى تشكيلها الكلى إلى تقابل الوحدات :

أولى — أخرى

المشارك — المغارب

منطلقة من واحدة الفاعل فى « لحت » و« أشرقت » و« جبت » ، ثم توافينا سلسلة من الصور المكشفة فى الأبيات التالية : تهادانى الفيافى - وجوه المنايا - قناع الغياهب - لا جبار إلا من حسام ... ولا دار إلا فى قتود الركائب - ثغور الأمانى - وجوه المطالب - بلبل ... باد - وعد كاذب . ناهيك عن دور الوحدات الجزئية التى نستشعر فاعلية الانتقاء والاختيار فيها ، والعدول عن سواها إلى أكبر حد ، ودور الإيقاع الذى يكاد يجسد صوت شق الهواء لحظة الانطلاق شرقا ، ويسمعنا صوت صفيره لحظة

تأمل وجوه المنايا . كما يجسد صوت الإصرار فى اصطحاب الحسام ، ويرسم ظلال الوحشة والشوق فى مضاحكة الأمانى ، والتوق إلى مجاوزة طبقات الليل المتكاثفة .

وحين ندرك ذلك فى بعده : الفكرى والفنى تزداد قناعتنا بما تأسس لدينا من مقومات الرؤية التى توشك أن تتبلور لتطرح بين أيدينا مخرجا مرضيا لإشكالية الفكر والفن .

ترى .. بعد أن تشكلت ملامح عقبات الرحلة على النحو السابق .. كيف تشكل الفعل من جانب الشاعر ؟

إن الفعل لا يوافينا كاملا إذا اقتصر على الحركة الظاهرة عيانا ، وإنما يكتمل بالتعرف على بعده الداخلى ودوافعه العميقة . وعلى النحو الأخير قدمه الشاعر حين قال :

سحبت الدياجى فيه سود ذوائب لأعتنق الآمال بيض ترائب

فمزقت جيب الليل عن شخص أطلس تطلع وضاح المضاحك قاطب

نلاحظ أولا أن كل شطر من أشطر البيتين يتصدره فعل ، لكن ثمة خصوصية لكل . الأفعال الثلاثة الأولى مسندة إلى المتكلم صاحب التجربة ، والرابع مسند لسواه . والفعل الأول من الثلاثة يجسد المبادرة المحسوبة على نحو يتفهم طبيعة المشكلة التى يجب مواجهتها ، والفعل يسند إلى الذات المفردة ، والمفعول الذى يمارس الفعل فيه متعدد « الدياجى » ، بل إن هذه الدياجى كانت على امتداد زمن التعامل مع القضية - الأمر المفهوم من الضمير العائد على الليل (فيه) - لها طبيعة خاصة ؛ إذ توصف بأنها « سود ذوائب » ، والذوائب عالية وسوداء مخيفة ، وفعل السحب يكون من أسفل .. الأمر الذى يكشف عن دقة الفعل ، ونضج الفهم لطبيعة المشكلة . ثم يأتى الفعل الآخر كاشفاً عن عظم الغاية وتمكنها من نفس صاحبها « لأعتنق الآمال » مادة العناق وفعل الاعتناق على المستوى العقدى الفكرى المعنوى ، وعلى المستوى الحسى كذلك .. كيف يكون ؟ وما دلالته ؟ ثم إن الآمال توصف بأنها « بيض ترائب » .. بيضاء النحور .

ولا نستطيع أن نتجاوز جماليات هذا البيت ، ولو على نية معاودتها بعد قليل ،
فثمة معرض رائع تتراقص فيه الصور وقد أمسك بعضها بخصور بعض فى اهتزازا مطرب:
سحبت الدياجى سود ذوائب - اعتنق الآمالى - بيض ترائب .. وهى محكومة جميعها
بإيقاع دقيق لا يسمح بمزاحمة بعضها بعضا أو النيل من إشعاعاته وظلاله ، وهو الأمر
الذى ما كانت القيم الفكرية التى يحملها البيت ليرضى بما هو دونه .

فمزقت جيب الليل

تبدأ عناصر الحدث الدرامى فى التشكل بقوة بالفعل الذى يتصدر هذا البيت ،
وارتداداً إلى فعل البيت السابق .. سحب هادئ ، اعتناق يمكن من الصدر ، ثم تمزيق
للفتحة الثوب من عند الصدر المغرى بما يحمل من ملامح جمالية حسية واضحة ..
ذلك الثوب الذى تتشكل خيوطه من نسيج الليل المظلم ...

إنها لحظة الكشف ... فماذا تكشف من معطيات الحقيقة المستترة خلف تلك

الحجب ؟

هل يمكن أن توافى الحقيقة طالبيها جليلة خالصة على نحو متوقع ومريح ؟
بالطبع لا ... وإذا ما بدت غير خالصة أو جليلة ، وأراد الشاعر الحق أن يصف الحالة التى
تبدو عليها ، فكيف تتشكل الصورة التى يصطنعها وصفه إياها ؟

فمزقت .. جيب الليل .. عن

شخص أطلس

تطلع .. وضاح المضاحك ... قاطب

فكرة التشخيص يطرحها الشاعر بلفظها وإيحائها الحسية ، والشاخص هو الذئب
المغبر ، تبدو أمارات الضحك بادية على الأعضاء التى تتأثر به من وجهه ، ولكنه - فى
الوقت ذاته - مقطب ! كيف يكون ذلك ؟ إنها الحالة التى لا يمكن فيها أن نجد

مسوغات حكم ما على نحو حاسم قاطع .. هل يضحك ؟ ظاهر الأمر يشي بذلك ، ولكنه مقطب .. هل يتأهب لسوء .. أم أن تلك طبيعة هيئته ؟ وفى هذه الحالة تكون الهيئة الأولى هيئة خادعة . إن هذه هى أدق صورة يمكن أن تشخص بها الحقيقة حين تكون غير حاسمة ، وغير قاطعة ، وحين تمنح يقينا جزئيا لا يقينا كليا ، وهنا يتخذ الذئب رمز تلك الحقيقة التى يشوبها ما ينال من نقائها ، ويلابسها ما يحول دون الركون إليها ، وإنما يستثير مزيداً من الرغبة فى التبين ، ويحفز إلى اجتهاد دقيق من أجل التأويل أو التفسير .

الرؤية والتأويل :

فى ضوء ما سبق توافينا مرحلة جديدة وهامة أول ما يبادرنا منها قول الشاعر :

رأيت به قطعا من الفجر

الضمير هنا يعود على الرمز (شخص أطلس) الذى يحتاج إلى إمعان النظر والتأويل، وتلك مناسبة « الرؤية » التى تطرح تأويلاً وتفسيراً من جانب صاحب التجربة ... فما هى ملامح تلك الرؤية التأويلية للنتيجة المتحصلة ؟

أول معطيات تلك الرؤية يتمثل فى لحظة زمنية ذات طبيعة خاصة يحددها الشاعر بأنها « من الفجر » وبأنها موصوفة بالغبشة .. إن رمز الفجر قرين وشك انبلاج الضياء وبشارة النور وتمايز الأشياء ، ورمز الغبشة ينال من ذلك كله فيجعله غير خالص ولا مطمئن على نحو تام .. إنها هيئة دقيقة للمعنى الذى استخلصناه للصورة الملبسة للذئب فى البيت السابق ، ولكن رؤية الشاعر تنقلها إلى مجال التجربة المعرفية .. تجربة « الدراية » المنشودة بمهمة الإنسان فى مسار الحياة . ويأتى التعبير « تأمل عن نجم توقد ثاقب » ليعطى معنى الانجلاء عن - أو تسليط دائرة الضوء على - نجم وضاء ليكون رمز المنطقة المنشودة أو جوهر الحقيقة التى ينبغى التقاطها ، وإدراكها فى الوقت المناسب . معنى هذا أن الشاعر انتهى إلى نتيجة ، تتمثل فى أن الحقيقة التى بلغها

باجتهاد ذاتي ودأب صادق حقيقة نسبية غير صالحة ، لاتوافينا إلا في ظروف خاصة ،
وملتبسة بما ينال منها ، ويجعلها تتطلب إدراكاً من نوع خاص .. وتظل الحقيقة المطلقة
المريجة منشودة ومؤرقة ، وتتطلب مواصلة النظر والتأويل المعتمد على الرؤية المدققة .

وهنا تبدأ مرحلة أخرى يطيل الشاعر الوقفة خلالها أمام رمز آخر يرسمه بعناية
وتفصيل ، ويفعمه بفيض من الدلالات الخصبة المكثفة التي تناسب حالة من الامتزاج
به لأمد طويل ، ويستهل هذه المرحلة بقوله :

وأرعن طماح الذؤابة باذخ يطاول أعنان السماء بغارب

مبلغ علمي أن أكثر من دارس عرض لهذه القصيدة فدرسها تحت عنوان وصف
الطبيعة أو وصف الجبل ، وعد هذا البيت بدايتها الفعلية ، وما سبقه ليس سوى
مقدمات لا تتجاوز كونها حديثاً ذاتياً أو ضرباً من الفخر الذي يمكن استخراج بعض
الدلالات العامة منه على نحو لا يخلو من اعتساف .. في حين أغفل دارسون آخرون
تلك الأبيات تماماً ، وبدأ تناوله للقصيدة بهذا البيت على سبيل الاختيار الذي يتحرى
المفيد ويهمل ما دون ذلك ! وفي الحالين يوصف حرف العطف بأنه الواو الاحتمالية
التي تسبق « رب » المقدرة . وسواء سلمنا بكونها واو رب أو اعتبرناها عاطفة .. تعطف
(أرعن) على (نجم) ؛ فالكلام موصول مترابط لا ينفصم الآتي منه عن السالف إلا
بمقدار كونه مرحلة متنامية على مسار التجربة المتماسكة . وفي الحالة الثانية تواصل
معطيات الصورة مكونة رمزاً واحداً تتشكل مكوناته من النجم الصادر عن السماء متوجهاً
بضياته إلى الأرض ، ومن الجبل الراسخ في الأرض الباذخ لأعلى ، تتجاوز قمته الشامخة
طبقات السحاب في لقاء حميم بين معطيات الأرض والسماء حول جوهر الحقيقة التي
لا تنتقض .

وأول ما يتبادر من الوصف (أرعن) معاني التأني والاستعصاء وفورة الحماسة
الحيوية البراقة ، أو بعض قرائن الغضب .. ثم الشموخ الذي يدعمه تواصل الوصف بـ
« طماح » الذؤابة باذخ ، يطاول أعنان السماء بغارب » ، وكلها أوصاف تناسب

الحقيقة الجوهرية المطلقة التى تحمل مقوماتها أسباب الإغراء بالتعلق بها ، والدأب فى إثرها . ومن الواضح أن الاعتماد على الصورة التشخيصية هو الوسيلة البارزة التى يستند إليها التشكيل الفنى ، ويستصحبها الشاعر من أواخر المرحلة الماضية فى ولوجه إلى هذه المرحلة . ويبدو اكتمال الدلالة المستمدة من الرمز المستخرج من هذه الصورة وسابقتها شاهد توفيق الشاعر ، وتميز أدواته فى الامتياح من أعماق التجربة الصادقة التى يعيشها عقلا ووجدانا .

وبتأن شديد ، يعد جزءاً من طقوس معينة وملائمة ، يتراءى الشاعر خلالها أشبه بمن يقف فى حضرة مهيب ذى جلال ، يسوق الشاعر مكملات الصورة التى تناسب هيبة الحقيقة فى مرحلة الاستشعار المرهف للحظة تجليها ؛ فيقول واصفاً الجبل الأسطورى (الرمز) - ومن المحتمل جداً ألا نطلق على الرمز الموصوف هنا اسم الجبل ، فاللامح المقدمة تجعل منه شخصية خرافية غير مألوفة وهذا يكفى فى تشكيل الرمز وما يراد منه ، وإنما ارتضينا اسم الجبل مجازاً للشائع ، ولأنه - فى النهاية - جبل خرافى أيضاً ، ليس ككل جبل .. يقول الشاعر فى وصفه :

يسد مهب الريح عن كل وجهة ..
.....
.....

أيمكن أن يكون شئ - أى شئ - ساداً للريح عن كل وجهة ؟ وكيف يتصور ذلك ؟ هذا مرفوض داخل إطار أى تصور مادى ، ولا سبيل إلى إدراك المراد إلا من خلال استعادتنا لبعض العبارات التى تبدو موائمة للسياق العام هنا ، من مثل قولنا : إن الحقيقة تصدمك أو تحاصرك .. أو قولنا : أين المفر من هذه الحقيقة خاصة إذا كانت الحقيقة المقصودة ذات طابع كونى أو شمولى . ولعل مما يدعم هذا الفهم ، ويزيد الاقتناع به الشطر الآخر من البيت : « ويزحم ليلاً شهبه بالمناكب » فالليل هنا يمثل سياق الظلام والتخبط . ونستطيع أن نتصور عظم فاعلية شهاب واحد فى اختراق حجب الظلمة واستشراف باب الخروج ، من دائرة التخبط ، فكيف بشهب متعددة ؟ ثم كيف تكون المزاحمة بالمناكب ؟ مع ملاحظة دور صيغة الفعل ، ودلالة جمع الاسم باعتبار

ذلك كله مؤشراً على فرط الثقة والقوة المقترنة بجلال الحقيقة التى ارتسمت على دعائم خيالية قدمت الإدراك العقلى لها ، وإن عجزت عن الإحاطة بها مادياً إلا من خلال الإفراط فى المبالغة .

ويغرى التشخيص الشاعر بمواصلة رسم ملامح جو الجلال والهيبة فى صحبة الحقيقة ؛ فتتشكل الصور المتتابعة فى البيتين التاليين فى إطار من ذلك التشخيص إذ يقول :

وقرر على ظهر الفلاة كأنه طوال الليالى مطرق فى العواقب

يلوث عليه الغيم سود عمائم لها من وميض البرق حمر ذوائب

يتصدر الوصف الذى ينهض حرف المد والتنوين فيه بدور بالغ فى جعل إيقاعه يعضد دلالاته فى تجسيد هيئة الجلال والهيبة ، ثم يأتى تحديد الموقع المكاني ليصنع منصة عالية تشي بسمو المكانة وعظم الموقف ؛ فيتهياً من ذلك كله السياق الملائم للصور التشبيهية التى يستخدم فيها الحرف الأصيل فى تشكيل التشبيه ، ويفصل ما بين ركنى الصورة النص على الزمن بكيفية تتزاحم فيها حروف المد ، وتكتف دلالاتها على نحو يدعم هيئة الوقار وحالة الاستقرار العقلى . ثم يأتى الركن الثانى « مطرق فى العواقب » ليكشف عن عظم الرصيد المعرفى ، وتجاوز مراحل رصد الظواهر وحشد التجارب إلى مرحلة التأمل فى متعدد العواقب خاصة ، فتبدو المرحلة العقلية الشاغلة هى مرحلة تقويم الحصاد والنتائج ، ورصد أوجه الحكمة المشتركة فيها جميعاً على اختلافها . وأما البيت الثانى فتوظيف مباشر لمعطيات الطبيعة فى دعم الصورة التشخيصية التى تناسب أرياب الحكمة من الشيوخ الأجلاء الذين استوعبوا تجارب الحياة وخلصوا إلى مقاعد الحكمة منها .

أصخت إليه وهو أخرس ضامت

تطور جديد ومتوقع فى مسار التشكيل القصصى للتجربة ينهض على جدلية عقلية

فنية مزدوجة لا انفصام لمكوناتها . والفعل المسند إلى الذات الذى يتصدر البيت ينتقى بحيث يستدعى رصيد التوق الشديد والمكابدة الطويلة على طريق الحقيقة ، وها هي فرصتها تسنح ، فلا ينبغي إفلاتها ؛ ومن ثم كان إرهاف السمع وشحذ وسائل الإدراك ماثلة فى الفعل المتخير « أصبحت » إليه ... ، « فحدثنى ليل السرى بالعجائب » . إن حصاد التجربة يتراءى قريباً بعد طول معاناة . لكن الشاعر يحرص ، بعد أن اطمأن إلى مرأى الثمار ، أن ينبه المتلقى إلى وجوب اليقظة حتى لا يستغرقه جمال التشكيل الفنى ، وتأمل الصور المكثفة المتزاحمة ، فيدفع بالجملة المعترضة (وهو أخرس صامت) ؛ لتكون أداته إلى ذلك التنبيه ؛ فتبرز له الحقيقة المنشودة مجسدة فى ذلك الوقور الذى يبدو - إن لم تتداخل شخصيته بشخصية صاحب التجربة - موصوفاً بالعديد من الصفات التى تشكل عوامل مشتركة بينه وبينه . « فحدثنى » .. بلغة ما ولسان ما .. على امتداد « ليل السرى » المعادل المتخير لتصوير مضلات الرحلة الطويلة وعقباتها ، « بالعجائب » بصيغة الجمع التى تعنى التعدد والكثرة ، ودلالة التجاوز لما هو مألوف ومعروف .

إن رمز الجبل الذى استمدّه الشاعر من الطبيعة المحيطة ، وأضفى عليه تلك المقومات العديدة من خلال التشخيص ، وأطال الوقوف معه على نحو لم يحدث مع رمز النجم الثاقب الذى استلفته فى سماء الفجر المعتم قبل الجبل ، بدا هو الأصلح لنوع من الاستكمال التعويضى للنقص الذى يحسه الشاعر من نفسه ، وبشكل حائلا دون الاطمئنان إلى الحقيقة تامة ومطلقة . إن الجبل يعنى - أول ما يعنى - الرسوخ والاستعلاء ، ومقاومة عوامل الزمن والفناء ، وذلك هو ما ينقص الذات البشرية ممثلة فى صاحب التجربة ، ولا ينقص الجبل إلا القدرة على البوح بالحكمة التى يمكن أن يكون قد ألم بها ووعاها عبر رحلته الممتدة فى الأزمنة المتعاقبة ، ومن ثم كان الشاعر مكملًا للرمز المتخير مستكملاً به .. الأمر الذى يسمح بالقول بتعدد الأصوات ، ولا ينبغي كون الصوت الآخر صابراً عن أعماق الذات الجديدة ، بعد أن استكملت نقصها، سواء

تمثلت فى صاحب التجربة ، أو تمثلت فى الرمز بعد أن حل فيه الشاعر نوعاً من حلول الذات فى الذات . وعندئذ يسوغ أن نسمع صوت الحكمة المستوعبة لتجربة أجيال عديدة لا جيل واحد منسوبة للشخصية الرمز (فى الأبيات ١٥ - ١٨) .

التكثيف الفنى لحركة الحياة :

إن أبرز ما تؤسسه هذه الأبيات هو ازدواجية الظاهرة استناداً إلى سلسلة من الثنائيات المتضادة . ففى إيجاز الحكيم وحكمة الموجز .. تخبر الشخصية بأنها طالما كانت « ملجأ فاتك » بمعنى الاحتماء والتعهد وتلقى التجربة ، وطالما كانت « موطن أواه » نائب يطيل التبتل .. وهذا تجربته أخصب لأنها مارست حالاً أولى .. حال ما قبل التوبة والانقطاع إلى التبتل بما تعنيه من خلفية زاخرة بكل ما كان مدعاة التوبة والتحول ، والحال الثانية .. حال ما بعد التوبة بما تحمله من معانى جدة الإدراك وصرامة اتخاذ قرار التحول .

كذلك تخبر الشخصية الرمز - التى تمثل خصوبة التجربة ووعاء الحكمة - بأن كثرة كاثرة من ذوى الغايات الدافعة إلى الدأب والرحلة ليلاً ونهاراً ، والعائدين من مثل تلك الرحلة .. تحقق لهم ما تحقق ، وفاتهم ما فاتهم .. قد مروا بها ودخلت تجاربهم ضمن رصيدها ؛ فما أكثر من استظل بظل الجبل مع رحابة الدلالة التى يمكن أن تستفاد من الظل هنا ، ووجد فى كنفه سبيلاً إلى الراحة . وما أكثر ما « لطم من نكب الرياح معافى » إن معنى الملاطمة ، ووصف الرياح بالتنكب ، واختيار المعاطف للمواجهة أمور تشى بنمط خاص من الصراع الممتد - بكيفية خاصة - بين قوى ليس بينها ضعيف . وفى ضوء ما يحتمله التعبير من رحابة الدلالة ؛ يمكن إدراك ملامح التجربة التى تشكل رصيذاً يضاف إلى الخبرة المختزنة والتجربة الكلية . وما أكثر ما « زاحم من خضر البحار جوانبى » . وذلك هو الشق المقابل يحمله الشطر الآخر من البيت الذى يشكل التعبير السابق شطره الأول ، فتراءى نكب الرياح فى مقابل خضر البحار ، وتنهض الجوانب بما اضطلمت به المعاطف ، ويتوازن الفعل (زاحم) مع الفعل

(لاطم) موضعاً وإيقاعاً ، ويقاربه دلالة ، ليتشكل من هذا كله ، ضرب من المقابلة الموسيقية الإيقاعية ، والموازنة الدلالية والتركيبية . والشمولية الجامعة لما هو شامخ إلى أعلى وما هو متجذر بقوة أسفل داخل بنية واحدة .

ويزداد تراكم رصيد التجربة استناداً إلى ذلك كله . وتلتقى الجذور العميقة المشتركة للدلالة فى الأبيات الثلاثة عند معنى ازدواجية المتضادات : الفاتك الجسور والورع المتبتل، المدلج والمؤوب ، نكب الرياح وخضر البحار ، المعاطف والجوانب ، ويمكن أن يطرد الأمر إلى درجة الاستقصاء بلا شذوذ ، لأنه ما من شئ أو أحد لا يصدق عليه وصف أو حكم ما ، أو نقيض هذا الوصف وذلك الحكم . ولأجل ذلك تسوغ النتيجة التى حملها البيت التالى الذى يصدره الشاعر بما يحمل معنى الفورية والقصر :

فما كان إلا أن طوتهم يد الردى وطارت بهم ريح النوى والنوائب

تلك هى البدائل المنطقية الواردة : الموت الذى يطوى الحياة فى لحظة ما من مسار الزمن ، أو البعاد الذى يحتمل تغير الأحوال إلى ما هو أحسن ، أو ما هو أسوأ . والنوائب التى قد ينبجر المرء منها ويتجاوزها تماماً أو نسبياً ، أو لا ينبجر منها ويتجاوزها .

فى ضوء هذا ، وفى ضوء استيعاب مقتضيات معاناة المبدع وغايته على نحو يتناسب مع عظم رصيد تجربته ، وعظم وعيه بها ؛ تكتسب حركة الأشياء ومظاهرها بعداً أعمق مما قد يتبادر من خلال الرؤية السطحية ، وهذا ما يقدمه الشاعر باسم الشخصية التى رسمها من قبل إذ يقول :

فما خفق أيكى غير رجفة أضلع ولا نوح ورقى غير صرخة نادب

إن اهتزاز الغصون من أجمل مظاهر الطبيعة الرائقة ، ولكنه يتحول هنا - فى ضوء الرؤية العميقة التى تتجاوز ظاهر الأشياء موظفة فى ذلك الرصيد الكبير لتجربتها - إلى رجفة تهز الضلوع ، وهى المعروفة بقوتها وصلابتها . وأما صوت الورقاء الذى نضفى عليه من الأسماء والصفات ما يدخله - فى الأعم الأغلب - دائرة الظواهر المستحبة

الدالة على البهجة والسعادة ، ونادراً ما نصفه بغير ذلك .. وحتى إن فسرناه على هذا النحو الأخير ؛ وصفت نظراتنا التي يصدر عنها هذا التفسير بالتشاؤم وعدم السواء النفسى ... هذا الصوت ليس فى حقيقته الجوهرية العميقة سوى « صراخ نادب » .

وحين تكتسب الأشياء دلالاتها الحقيقية يعمد الشاعر إلى إنماء البعد الإنسانى فى الشخصية الرمز ، فيسند إليها أرق المشاعر الإنسانية المتمثلة فى حفظ عهد الوداد لكل الأصحاب ، ويثبت له الإحساس الفياض بالأسى لفراقهم .. ذلك الأسى الذى كان سبباً فى استنزاف دموعه حتى غدا لا دمع له ، فلا ينبغي أن نفسر نضوب دموعه بمعنى من معانى السلوان أو التجاوز ، وإنما العلة فى ذلك عظم الإحساس بالأسى ، ومواصلة البكاء إلى حد استنزاف الدمع .. وفى هذا ما فيه من وضوح الإشارة إلى أن الجمود الظاهر فى صخر الطبيعة .. صخر الجبل ليس أمراً أصيلاً فى بنيته ، وإنما هو حال متحولة عن أصل آخر ؛ بسبب التجاوب الشفيف مع تجربة الحياة والأحياء على امتداد الزمن . ولا شك أن التماهى عند الشدائد هو السمة التى تلاحظها بقوة فى ذوى التجربة الناضجة من حولنا ، وربما أسأنا تفسير تلك الهيئة فيهم كثيراً .

ماذا بعد استيعاب التجربة ، وتبين معالم الحقيقة ؟ إن الشاعر يفاجئنا بالصرخة التى يطلقها على لسان الشخصية الرمز فى قوله :

فحتى متى أبقى ويظعن صاحب أودع منه راحلاً غير آيب

وحتى متى أرعى الكواكب ساهراً فمن طالع أخرى الليالى وغارب

إن تكرار صيغة « حتى متى » فى صدرى البيتين يشير إلى الضيق بالحال والرغبة فى الانعتاق ، وعدم القدرة على مزيد من الاحتمال .. وم كل هذا ؟ إن الحكيم يضيق بالبقاء .. فى الوقت الذى يظعن فيه الأصحاب فى رحلة لعودة منها . ومن الواضح أن الرحلة التى لعودة بعدها هى الرحلة إلى العالم الآخر . وكذلك يضيق - فى المرة الثانية - بطول السهر الذى ينقضى فى تأمل حركة الكواكب .. وتأمل هذه الحركة هو رمز

الدأب العلمى الواعى القادر على توجيه طاقته إلى آفاق الكون التى تقترن بها معانى الهيمنة والتوجيه ، وضروب استشراف المتوقع مما يكره أو يطمح إليه . ويبدو الضيق بهذا أو ذاك أمراً مستغرباً ؛ فالمعهود من أمر الناس رغبتهم فى طول البقاء ، ولكن المقدم هنا ذو الرؤية الأعمق ، فلو حدث أن منح أحد منهم قدرة مكونات الطبيعة الراسخة على البقاء ومجاوزة الزمن لضاقوا بذلك بعد حين .. أو فى اللحظة التى يستوعبون فيها تجربة الحياة، ولا يقدم البقاء فى الزمن المستمر لهم منها مزيداً أو جديداً . وحتى الحياة العلمية والتأمل الناضج فى مظاهر الكون يفقد قيمته حين يصبح مجرد تراكم كمى لا جديد فيه ، وهذا ما احتاج قدراً من التفسير طرحه الشاعر فى الشطر الأخير من البيتين حين قال : « فمن طالع أخرى الليالى وغارب » ، ومن الواضح أن الطبيعة المتخيرة أو التناوب الناتج عن وضعية طالع فى مقابل غارب مع توحد اللحظة الزمنية ؛ مما يشى برتابة التكرار على نحو لا يحتمل استمراره .

آفاق أبعد للحقيقة :

عند هذه المرحلة يمكن القول إن الحقيقة ، بعد رحلة معاناة ذات أبعاد خيالية أسطورية ، لا تمنح إحساساً تاماً بالرضا والراحة . ولا يتبقى سوى اللجوء إلى قوة متفردة لا تتوفر لأحد من البشر أو متميز من مكونات الكون الراسخة القوية الشامخة .. تلك هى قوة خالق هذه ... وهؤلاء ... الله . وهذا ما يقدمه الشاعر فى البيت التالى مقترناً بالصورة الكاشفة عن الموقف النفسى ، والإيقاع المجسد لمشهد الضراعة وصدق التوجه اللائق بالعارفين فى خطاب خالقهم ، وذلك فى قوله :

فرحماك يا مولاي دعوة ضارِع
يمد إلى نعماك راحة راغب

ويكون ذلك هو المشهد الأخير الذى جاء ناضحاً بالتلقائية التى لا تخفى فى ظلالها مهارة التشكيل الفنى فى تقديم البعد النفسى العميق ، والبعد الحسى الظاهر فى لحظة التوجه الصادق على نحو ما ذكرناه منذ قليل . وبينما نحن مستغرقون فى تأمله إذا

بنا نفيق من حالة الاستغراق فى خيوط هذه التجربة العقلية الفنية الناضجة على صوت الشاعر معنا فى إيهامنا بأن الصوت السابق كان صوت الحكيم الذى تولى حل معضلة الحقيقة الجوهرية الكامنة وراء حركة الإنسان وحيوية الحياة له ولنا معا .. ليقول - فى تشكيل إخبارى مقرون بالنغمة الهابطة المناسبة لختام القصيدة :

أسمعنى من وعظه كل عبرة يترجمها عنه لسان التجارب

ها . الأخرس الصامت يسمع - بلسان التجارب - كل عبرة ... بما تستجبه « كل » من مائى الشمول والإحاطة ، وبما تعنيه العبرة من خصوصية الدلالة التى ينصرف جانبها : لكبر إلى الأثر المستخلص مما يبدو ذا بعد عقلى توجيهى فيما هو لاحق . ويسبق ذلك تحديد المجال بكونه « من وعظه » وهو الأمر الذى يكون مظنة الإخلاص والحدب . ويؤخذ مأخذ الاعتبار ، وتتبدى نتيجته فى تحولات الرؤية العقلية ، وما يترتب عليها من أهام السلوك والمواقف . وإذا تأملنا نعد الانتقال من صيغة الماضى فى (أسمعنى) إلى صيغة المضارع فى (يترجمها) - مع ملاحظة انتهاء الترجمة بانتهاء السماع - اتضح لنا قصد التنبيه إلى أن لسان التجارب سوف يظل ناطقا و مترجما لكل ذى وعى ويصر وسمع على امتداد الزمن .. فقط يتوجب علينا إحياء فاعلية العقل ودوره فى أنفسنا ، وفى ظواهر الكون ، وحركة الحياة والأحياء من حولنا .

ويأتى البيت التالى محملا بملامح الرؤية الفلسفية الخاصة فى صياغة الأثر الفردى الذى تمثل فى المبدع باعتباره نموذجاً مثاليا لمن يمارس فاعلية العقل على النحو المشار إليه ، وذلك حين يقول :

فسلى بما أبكى وسرى بما شجا وكان على ليل السرى خير صاحب

كيف تقع التسلية بما يبكى ؟ وكيف تتم التسرية بما يشجى ؟

إن أفضل سبل التسلية الموضوعية الفعالة عن كارثة كبيرة يتمثل فى وضعها فى سياق أرحب تأخذ فيه نسبتها الحقيقية بالمقارنة إلى سواها . ولا شك أن لفت نظر المرء

إلى ما لم يلتفت إليه من قبل ، وتوسيع أفقه ليشمل كثيراً مما فاتته من شأنه أن يستثير فيه نظرة أكثر جدية ، ويحرك لديه هموما وشجوناً لم تكن تحتل أدنى حيز من نفسه قبل ذلك ، وإذاً ذاك تكون الحقائق الجديدة مبكية وإن صرفت الخاطر عن الهم الأول إلى حد كبير . كذلك الشأن فى محاولة التسرية التى تستدعى كثيراً من الشجون لم تكن أخذت مكانها من النفس قبلاً وإن لم ينف ذلك وجودها القوى منذ أمد طويل .

ومن الطبيعى - فى ضوء ذلك - أن يكون من مارس هذا الدور فى تشكيل الرؤية وتوسيع الأفق وإدراك الحقيقة أو دقة اكتشافها « خير صاحب » على « ليل السرى » فاختيار مادة الخيرية وإضافتها إلى « صاحب » بصيغة المفرد يصل بالحكم إلى أقصى درجات التمييز فى سلم الأفضلية بدلالة عامة . أما « دليل السرى » فهو الرمز الملائم لتحديد الرفيق لرحلة الحياة بما تتضمن من معوقات السير وصعوبة المواصلة على النحو الذى أسسه ، وأفاض فى دعمه الشاعر منذ بداية القصيدة .

إدراك جديد ومسار أوضح :

ويأتى البيت الأخير ؛ ليقدّم ، فى إيجاز وشفافية فنية ، ملامح اتخاذ القرار والعزم على قصد محدد يستند إلى إدراك جديد ورؤية جديدة وفهم مغاير لمعطيات الحياة وحركة الأحياء ، وفيه يقول الشاعر :

وقلت وقد نكبت عنه لطية لام ، فإننا من مقيم وذاهب

الإقرار الهادئ المشرب بالثقة يجسده الفعل « قلت » وحرف التحقيق . ثم إن الفعل « نكبت » ، بعد ذلك الحرف ، دلالة وصيغة ، والمتعلق « لطية » بعد المتعلق « عنه » وحدات تعبيرية تتضافر مشيرة إلى اتضاح الوجهة والاطمئنان بها والعزم على الانطلاق إلى مسار لا لبس فيه ولا حيرة .. مع ملاحظة أن الجار والمجرور « عنه » لا يشير إلى غيرة مستقلة بقدر ما يشير إلى انتهاء إجراءات التجربة والوصول إلى مرحلة اتضاح النتيجة وصوغ خلاصتها . وفى التعبير الختامى شارة التوائم السوى مع الحياة

فى ضوء الفهم الناضح لها ، وفى تقابل المتضادين (مقيم — ذائب) - آخر
لفظتين فى القصيدة الطويلة نسبياً - تأكيد على مفهوم الثنائية التى يقرن طرفاها درما
وأبدًا على مستوى الزمان والمكان والفعل . ولا شك أن وعى الإنسان بهذا يمدّه بخير
أدوات المواجهة المناسبة على اختلاف تقلبات مسار الحياة ، وعلاقات الذات بسواها من
الأحياء ومعطيات الحياة والكون .

وبإيجاز شديد يمكننا أن نشير إلى حيوية التجربة وأهميتها ؛ إذ تتعلق بقضية الوجود
الإنسانى كما ينبغى أن يكون ويمارس ، وما يمكن أن يترتب عليه آجلاً وعاجلاً ...
على المستوى الجزئى البسيط وعلى المستوى الكلى الشمولى المعقد . كما نشير إلى
عمومية البعد الإنسانى فى هذه التجربة .. الأمر الذى يؤكد انطلاقها من أعماق مناطق
الصدق فى إنسان سوى ناضج ، وأخيراً العمق الفكرى ، والنضج الفنى الذى تشكل من
دقة التوازن المنسوج بينهما فى مختلف مراحل التجربة خير معالجة لإشكالية الفكر
والفن فى الشعر العربى القديم ؛ فكان ذلك سبيلاً إلى استخلاص قاعدة مطمئنة تؤكد
أن الإيقال فى تناول أعقد المسائل العقلية فى الشعر لا يمكن أن يكون سبباً فى نقص
الشعرية ، أو النيل من القيم الفنية ، أو جفاف البنية اللغوية . وإذا أحس القارئ البصير ،
الذى يجيد تذوق الفن ، بشيء من ذلك ؛ فليس مردّه - بالقطع - إلى البعد الفكرى
فى القصيدة ، وإنما مردّه إلى أحد أمرين : إما عدم استواء التجربة الفكرية لدى
صاحبها ، ومن ثم اهتزاز مؤثر صدق تبيينها والحماسة لها والانفعال بها .. أو عدم نضج
الملكة الفنية للمبدع ، واهتزاز أدوات التشكيل الفنى بين يديه . ومقتضى ذلك أن الفكر
الناضج المتميز بأبى المثل إلا من خلال فن ناضج متميز ، وأن الفنان الحق لا يستشير
سوى فكر حق ، ولا يرضى له إهابا سوى إبداع عظيم .

